

Aprea, Gustavo

Testimonios: Oralidad y visibilidad en los documentales argentinos contemporáneos

V Jornadas de Sociología de la UNLP

10, 11 y 12 de diciembre de 2008

Cita sugerida:

Aprea, G. (2008). Testimonios: Oralidad y visibilidad en los documentales argentinos contemporáneos. V Jornadas de Sociología de la UNLP, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5850/ev.5850.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Testimonios: oralidad y visibilidad en los documentales argentinos contemporáneos

Gustavo Aprea
Universidad Nacional de General Sarmiento
gaprea@ungs.edu.ar

Tanto en nuestro país como en otros se ha producido a lo largo de los últimos años una renovación en el campo de los documentales audiovisuales. Dentro de este contexto en el marco de una producción heterogénea hay algunos sectores que adquieren mayor preponderancia que otros. En el caso específico de Argentina un grupo significativo de documentales participa de la reconstrucción de la nuestra historia reciente interviniendo de manera activa en las polémicas en torno de la construcción de la memoria social, especialmente en aquellos hechos relacionados con el pasado traumático de las décadas comprendidas entre 1960 y 1980.

Dentro de esta clase de filmes, videos y programas de televisión los testimonios ocupan un lugar central. El uso recurrente de esta modalidad dialógica en la producción audiovisual diferencia a los documentales contemporáneos de los de períodos anteriores. Al mismo tiempo este aspecto también los conecta con otras formas de construcción de las memorias colectivas. A través del cruce de la renovación estilística y la conexión con diferentes formas de construcción de las memorias colectivas los testimonios audiovisuales encuentran su especificidad. Para avanzar en este sentido el objetivo de nuestro trabajo consiste en describir algunos aspectos de su funcionamiento en los documentales que participan de los debates sobre el pasado reciente.

1. Los nuevos documentales y los rasgos propios de la producción Argentina

Coincidiendo con el centenario de la invención del cinematógrafo, a mediados de la década de 1990, se produce un resurgimiento de los documentales en todo el mundo. Este hecho se repite en nuestro país pero adquiere características particulares. Cuando se están haciendo visibles profundas transformaciones dentro del medio cinematográfico toma relevancia cuantitativa y cualitativa un campo de los lenguajes audiovisuales, el documental, que desde sus inicios en la década de 1920 ocupó un lugar marginal frente a las ficciones producidas en una escala industrial. Esta nueva situación

puede ser descripta a partir de los cambios observables tanto en el medio cinematográfico como en el terreno específico de los documentales.¹

Por una parte en el espacio general de la cinematografía se producen transformaciones fundamentales que llevan a algunos autores a describir la agonía del cine como arte (Susan Sontag, Gilles Deleuze, Serge Daney) y la profundización de la concentración económica. En este contexto se producen dos cambios que influyen en el nuevo lugar que ocupa el documental

El proceso de concentración económica implica también la definitiva inclusión del cine dentro del ámbito del negocio del entretenimiento. Dentro de este proceso el espectáculo asociado a las salas cinematográficas se convierte en sólo una parte – no siempre la más importante – de la circulación sus productos. En este aspecto el cine industrial / ficcional repite un proceso que el documental viene desarrollando desde varios años atrás. Dado su lugar marginal los documentales diversifican sus formas de distribución y exhibición, se adaptan con mayor rapidez a las nuevas tecnologías (video, digitalización) y encuentran un ámbito de expansión dentro del medio televisivo. Otro rasgo relacionado con la nueva coyuntura es el avance hacia la fragmentación de los públicos. Si bien la tendencia a la monopolización de la industria genera auditorios de una escala impensable en otros momentos históricos, la renovación tecnológica y las nuevas modalidades de exhibición en un proceso simultáneo dan lugar a diferentes audiencias interesadas en obras audiovisuales no necesariamente ligadas al negocio del entretenimiento. Durante este mismo período se debilita cierto tipo de producción de escala mediana que aún existía en los países con alguna relevancia dentro de la industria cinematográfica. Esta situación deja un espacio para ampliar la circulación de los productos “marginales” como las cinematografías de algunos países (Irán, el “cine oriental”, Nuevo Cine Argentino) junto con los documentales que salen de ámbitos acotados encontrando un lugar en la fragmentación de la audiencia de las salas de exhibición tradicional

Por otra parte una serie de factores contribuye a la renovación y multiplicación de los documentales. En muchos países – no en Argentina ²– surgen formas de financiación

¹ El reconocimiento de una nueva etapa en la producción documental audiovisual es reconocida por múltiples autores tanto en nuestro país (Bernini, 2002; Carli, 2004; Sel, 2007) como en el extranjero (Nichols, 2001; Chanan, 2007; Ellis y Mc Laine, 2008)

² Puede afirmarse que la producción documental argentina no recibió ningún tipo de fomento especial por parte de los organismos oficiales que regulan la cinematografía (INC hasta 1994 e INCAA desde esa fecha) hasta 2007 en que se establece un régimen de promocional especial para este tipo de producción

propias: fundaciones, apoyos gubernamentales, canales de televisión. La multiplicación de fuentes permite intensificar la diversidad de propuestas que parece caracterizar a la producción documental desde sus inicios. La misma diversificación va haciendo a los documentales permeables a rasgos de distintas formas de los lenguajes audiovisuales como los reportajes televisivos o la narrativa ficcional. De esta manera el campo documental amplía su ámbito de influencia y va redefiniendo sus límites.

Dentro de la variedad de opciones que presentan los documentales contemporáneos una tendencia que tiene su origen en la ficción cinematográfica se hace relevante en el campo de los textos no ficcionales: el rescate de la figura del director como autor. En un principio este fue uno de los argumentos fundamentales de la legitimación del cine como fenómeno estético. Si bien desde los primeros teóricos y realizadores (Robert Flaherty, John Grierson, Dziga Vertov, Jean Vigo) se asocia la construcción de una visión distanciada sobre el mundo como el fundamento de los documentales, esta mirada no se relacionaba directamente con la construcción de una figura de autor homologable al de la ficción. En el caso de buena parte de los documentales contemporáneos – sobre todo aquellos que logran cierta repercusión internacional y se asocian con las modalidades tradicionales de exhibición – comienza a reconocerse la existencia de ciertos autores que a través de la expresión de una subjetividad legitiman su mirada e interpretación sobre los acontecimientos del mundo que presentan.

En el marco de estas transformaciones generales dentro del campo de los documentales en Argentina se agregan algunos rasgos propios. Por un lado la ausencia de una política oficial de fomento genera una dispersión en las propuestas y la imposibilidad de establecer una modalidad hegemónica. Al mismo tiempo por primera vez en nuestro país aparecen realizadores y productores que se especializan y profesionalizan³: las productoras Cine Ojo y Zafra; los realizadores como Marcelo Céspedes, Carmen Guarini, Andrés Di Tella, David Blaunstein o Alejandro Fernández Moujan.⁴ Para mantener esta posición apelan a formas de financiación externa (fundaciones y

gracias a la presión de los distintos grupos de documentalistas y la envergadura que alcanzó la producción local a través de otros modos de financiación.

³ Pueden citarse como excepciones las figuras de Jorge Prelorán en terreno del documental etnográfico y Juan Schröder dentro de diversas variantes de la producción exhibida comercialmente en grandes salas cinematográficas. Sin embargo ambos directores diferentes no generaron una continuidad. Prelorán debió abandonar el país en 1976 y Schröder dejó la producción cinematográfica.

⁴ Si bien en Argentina existe una importante tradición de documentales, la inmensa mayoría de los realizadores de los períodos previos no se dedican exclusivamente a la producción de este tipo. Ni Fernando Birri, ni los miembros de los grupos de Cine Militante de los años setenta trabajaron sólo en el campo del documental. Para ellos este registro fue más bien una herramienta para alcanzar objetivos más amplios.

festivales internacionales) o alternativas (universidades, ONG, diferentes instituciones públicas) y generan nuevas modalidades y circuitos de circulación y exhibición. Junto con la consolidación de este espacio se van abriendo nuevas perspectivas que involucran diversas variantes para la producción documental: un renacer del cine militante, trabajos para televisión de muy diverso tipo, grupos con distintas propuestas que desarrollan su actividad a lo largo de todo el país. La cantidad de variantes que se producen a dentro de los documentales argentinos contemporáneos se instala y se potencia a partir de la fragmentación de las audiencias que se produce en todos los medios masivos. En este contexto los nuevos documentales van acotando su campo de desempeño pero en algunos casos como en los debates sobre el pasado reciente o en ciertas formas de militancia política intensifican su influencia.

2. Los documentales y la reconstrucción del pasado reciente

Si se considera el conjunto de la producción de documentales audiovisuales argentinos de los últimos quince años el grupo que mayor relevancia cuantitativa es el de aquellas obras que se refieren al pasado de nuestro país. Tal como señala Gonzalo Aguilar (2006) en Argentina, dentro del campo de los lenguajes audiovisuales la reflexión sobre el pasado parece haber desplazado su centro de la ficción al documental. Así dentro de aquello que se reconoce como Nuevo Cine Argentino la ficción histórica pierde peso y la discusión sobre nuestro pasado cobra importancia cobra importancia dentro del campo documental⁵. En él aparecen algunos materiales didácticos como la *Historia Argentina* de Diana Producciones (1998) para la Escuela Superior de Comercio Carlos Pellegrini o la *Historia argentina* del proyecto Ver la Historia (1999 - 2000) para Clarín; otros dedicados a la divulgación de la historia nacional como *Malajunta* (Eduardo Aliverti, Pablo Milstein Adrián Ludin: 1996) *Juicio a las juntas* (Miguel Rodríguez Arias: 2002) o a la discusión política sobre el pasado como *Memorias del saqueo* (Fernando Solanas: 2003) o el programa de TV *Algo habrán hecho por la historia Argentina* (de la productora Cuatro cabezas: 2005 - 2006). La mirada

⁵ Como se verá más adelante dentro del campo documental existen corrientes próximas al NCA, que comparten elementos claves de su estética: debilitamiento de los límites entre ficción y documental, quiebre de las convenciones genéricas aceptadas hasta el momento, búsqueda de un nuevo tipo de realismo, tendencia a la auto reflexividad (Aguilar: 2006 y Aprea: 2008). Sin embargo éstas no son las únicas posturas que aparecen en una producción abundante y variada. Deben compartir su espacio – no siempre de manera armónica – con nuevas modalidades de reivindicación del cine militante y propuestas más tradicionales ligadas a formas más clásicas del documental. Quizás en esta coexistencia consista la fuerza expresiva de los documentales argentinos, pero al mismo tiempo sea una de las causas de su debilidad institucional.

documental sobre nuestra historia a su vez apeló a varias estrategias para reconstruir el pasado: las biografías como *Oscar Alemán, vida con swing* (Hernán Gaffet: 2002) o *Raymundo* (Ernesto Ardito y Virna Molina: 2002); la reconstrucción de acontecimientos conocidos como *Maten a Perón* sobre los bombardeos a Plaza de Mayo en 1955 (Fernando Musante: 2005) o de menor trascendencia pública como *Operación Algeciras* (Jesús Mora: 2003) en torno a un episodio desconocido de la Guerra de Malvinas u *Oro nazi en Argentina* (Rolo Pereyra: 2004); la construcción de una mirada personal sobre aspectos de la historia reciente como *La televisión y yo* (Andrés Di Tella, 2002) o *Los rubios* (Albertina Carri, 2003). Desde un punto de vista político las opciones abarcan un amplio arco que va desde el cine militante de *Agua de fuego* (Candela Galantini, Sandra Godoy y Claudio Remedi: 2001) hasta miradas centradas en la reconstrucción de la propia vida familiar como *Un tal Ragone, deconstruyendo a pa* (Vanessa, Ragone: 2002) pasando por la investigación historiográfica como en *Compañeras reinas* (Fernando Álvarez: 2005) o la indagación estética de *Yo no sé que me han hecho tus ojos* (Sergio Wolf y Lorena Muñoz: 2003). La distancia temporal con respecto al momento evocado puede ser muy amplia como en *Cándido López, los campos de batalla* (José Luis García: 2005) o escasa como en *La crisis causó 2 nuevas muertes* (Patricio Escobar y Damián Finvarb: 2006).

Dentro de este panorama variado puede reconocerse un grupo de trabajos de relevancia cuantitativa y cualitativa. Se trata de aquellos documentales que se ocupan de la reconstrucción de los acontecimientos traumáticos ligados a la historia reciente de nuestro país, especialmente centrados en las causas y consecuencias de la represión de la última dictadura militar. Más allá de la coincidencia de algunos contenidos y de la postura crítica frente al terrorismo de estado, las diferencias de enfoque y estilísticas recorren estos documentales que, en general, son considerados como parte de un conjunto con cierta homogeneidad. Esto se debe, por una parte, a que pese a las posturas diferentes que adoptan – más bien gracias a ellas – se convierten en un componente importante dentro de los debates que se plantean en torno a la construcción de la memoria social sobre este período histórico traumático. En este sentido la aparición de algunas obras como *Cazadores de utopías* (David Blaustein: 1995) o *Los rubios* son considerados por algunos especialistas como mojones indicadores de momentos de transformación en las memorias colectivas.⁶ Su influencia excede la de otro tipo de manifestaciones como

⁶ En tal sentido pueden citarse los trabajos de Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga (2006) o los de Ana Amado (2003 y 2005)

las literarias y se convierten en componentes importantes en la polémica que se produce dentro de los espacios dedicados a impulsar diversas manifestaciones de la memoria social y a reflexionar sobre ellas.⁷ Por otra parte, se observa que existe un diálogo muchas veces explícito entre los distintos filmes que componen el grupo y se pueden perder bastantes elementos de la interpretación que realizan sobre el pasado que construyen si no se tienen en cuenta las relaciones que establecen entre ellos.⁸

Sobre la base de estas consideraciones puede afirmarse que existe un grupo de documentales que abordan una problemática común pero que son atravesados por diferencias de distinto tipo: estilísticas, políticas, generacionales. Una vía para comprender las discrepancias y la construcción de distintas miradas sobre el pasado traumático consiste en el análisis de otro de los elementos comunes en todos estos documentales: los testimonios. En efecto, este recurso para la interpretación del pasado se encuentra presente de distintas maneras, con funciones y alcances disímiles en la totalidad de los trabajos que componen este conjunto. Para avanzar en este objetivo vale la pena tener en cuenta el modo en que se relacionan con otros componentes de las obras (distintos tipos de imágenes de archivo, registros “directos”, ficcionalizaciones, entrevistas) y el lugar que ocupan como argumentos válidos en las interpretaciones que los documentales hacen sobre la realidad social

3. Los testimonios en los documentales audiovisuales

3.1. Los testimonios y la reconstrucción del pasado

Los testimonios no son un recurso exclusivo ni de los documentales ni de los lenguajes audiovisuales. En nuestra sociedad aparecen en una variedad de manifestaciones que intentan la reconstrucción e interpretación del pasado: son documentos jurídicos, parte de investigaciones históricas, expresiones autobiográficas, formatos periodísticos, etc. En cada uno de estos ámbitos los testimonios tienen usos específicos y cumplen funciones determinadas por el tipo de práctica social en la que están inmersos: pruebas jurídicas, fuentes históricas, manifestación de una subjetividad o descripción de las vivencias que produce algún acontecimiento significativo. Pese a todas estas diferencias

⁷ Este tipo de incidencia en el debate se produce más allá de una repercusión mucho más modesta en el terreno de las audiencias masivas.

⁸ Por ejemplo la serie que construyen *Cazadores de utopías*, *Papá Iván* (María Inés Roqué: 2000), *Los rubios y M* (Nicolás Prividera: 2007) con testimonios sobre la represión dictatorial y críticas de distinto tenor a la conducción montonera.

puede afirmarse que existe un concepto que agrupa a la amplia variedad de usos que tienen los testimonios en nuestra cultura.

En el nivel teórico se ha discutido bastante tanto sobre el origen como sobre los límites del concepto de testimonio. Probablemente uno de los terrenos en que las reflexiones se ajustan más a las necesidades de este trabajo es el de la epistemología de la historia. Dentro de este ámbito el lugar del testimonio adquiere importancia en relación con dos tipos de cuestiones. Por un lado dentro de las discusiones que se generan en torno a las investigaciones sobre la historia reciente se reconoce la importancia de los testimonios que expresan la visión de los actores sociales como un elemento fundamental para establecer diferencias con la historiografía tradicional que cumple un papel más amplio y complejo que el de simple fuente articulando las relaciones conflictivas entre las memorias individuales y colectivas (Jelin, 2002; Carnovale, 2008). Por otro, se encuentra la reflexión que autores como Michel de Certeau (1993) y Paul Ricoeur (2004) sobre la especificidad del discurso historiográfico. Ambos rescatan el rol que juegan los testimonios en las diversas formas de reconstrucción del pasado y las relaciones que establecen con los documentos como fuentes de reconstrucción e interpretación del pasado. En este sentido Paul Ricoeur define al testimonio como “Un relato autobiográficamente certificado de un acontecimiento pasado, se realice este relato en circunstancias formales o informales” (Ricoeur, 2004: 210). Dentro de las reconstrucciones del pasado los testimonios adquieren su validez a partir de la afirmación sobre la realidad de los hechos narrados y la certificación de autenticidad de la experiencia del testigo. De esta manera los testimonios no llevan en sí mismo las pruebas de su veracidad sino que deben sostenerla demostrando la importancia y significación de lo que se declara, la estabilidad de lo recordado a través del tiempo y la coherencia entre el sujeto que enuncia el testimonio y sus enunciados.

A partir de estas consideraciones teóricas surgen algunas cuestiones que en el análisis de los documentales de reconstrucción del pasado reciente adquieren particular relevancia: el problema de las relaciones entre las experiencias subjetivas de los actores y la construcción de las memorias colectivas y la necesidad de la validación de los testimonios individuales como elementos válidos (por su veracidad y pertinencia) para la interpretación del pasado.

3.2. Los testimonios como una forma de interacción escenificada

Tanto las reflexiones sobre el lugar del testimonio en la historia reciente como las referidas al lugar que este ocupa dentro del discurso historiográfico establecen que los testimonios como situaciones de tipo dialogal. Por ello puede afirmarse que las palabras de los testigos son expresadas en el espacio público y se dirigen de manera explícita a una audiencia (la sociedad, la posteridad, la justicia, etc.) que varía en función del tipo de práctica social en la que se encuentran insertos. Se puede describir esta situación dialógica en la esfera pública como una forma de interacción escenificada en la que intervienen siempre tres elementos: el *testigo* partícipe u observador de los acontecimientos, el *interrogador* que recoge el testimonio (jurista, investigador, documental, etc.) y un *destinatario* primordial (la justicia, la ciudadanía, la posteridad).⁹ A partir del análisis del modo en que se relacionan y validan su lugar estas tres figuras discursivas pueden observarse algunas de las operatorias que construyen la fiabilidad de los testigos y la coherencia de sus testimonios según las esferas de la práctica social con que se relacionan en ese momento.

En el caso específico de los testimonios que forman parte de los documentales que reconstruyen la historia reciente las maneras en que se produce la escenificación de las evocaciones individuales del pasado adquiere algunas características propias. Ciertos fragmentos y aspectos de este tipo de documentales construyen un *efecto testimonial* (Beverly, 2002) que difiere tanto de los usos del testimonio en otras prácticas sociales (justicia, prensa) como de otras formas dialógicas parecidas presentes en las manifestaciones audiovisuales de “no ficción”, en especial las entrevistas.

En términos generales los testimonios fílmicos pueden ser considerados como producto de entrevistas. Sin embargo el registro de las declaraciones de testigos partícipes u observadores directos de acontecimientos les confiere un lugar diferente dentro de esta forma de establecer una relación entre un interrogador y un entrevistado. En el caso de las entrevistas comunes, lo que se pone en primer término es la información que dan los interrogados. Los datos presentados se pueden validar por el carácter de experto del entrevistado (un historiador, un economista, un psicólogo) cuyo saber socialmente reconocido sustenta sus dichos y avala generalizaciones. En otros casos la presencia de testigos sólo aparece en el documental como fuente de datos y descripciones de acontecimientos sin dar espacio a la presentación de la visión personal del entrevistado.

⁹ Desde un punto de vista analítico las tres instancias (testigo, interrogador y audiencia) deben ser consideradas como espacios posibles dentro de un tipo de discurso y no como actores sociales concretos.

En estos casos, aunque la presencia del testigo en el momento de los hechos resulta la justificación básica de su aparición en una interpretación del pasado, la ausencia de la expresión de una subjetividad que transmita sus sensaciones lo aleja del testimonio. Aquí puede establecerse una primera distinción con otras formas del testimonio (por ejemplo la judicial) en la que la visión personal del testigo ocupa siempre un lugar negativo o secundario. Para que las evocaciones de los que presenciaron o fueron parte de los hechos evocados adquieran un valor testimonial en los documentales deben ser la expresión de una mirada personal sobre los acontecimientos evocados. Lo que se pone por delante en todos estos casos más que la exposición de información es la transmisión de una experiencia.

En relación con la especificidad de los testimonios en los documentales audiovisuales surgen algunas cuestiones conectadas con la materialidad sobre la que están transcritos. Los testimonios audiovisuales coinciden con las transcripciones escritas en que pueden fijar, conservar y transmitir memorias individuales que de esta forma se pueden relacionar y operar sobre las memorias colectivas. A su vez, el registro audiovisual brindando un testimonio se diferencia de la simple declaración oral en que lo dicho queda registrado tanto en sus contenidos explícitos como en elementos paratextuales como la entonación, la gestualidad y los silencios que en muchos casos generan un efecto de transmisión de la experiencia vivida mucho más fuerte que la que puede dar una locución (las palabras del testimoniante) muy organizada

Es decir que ciertos componentes fuertemente emotivos del testimonio quedan fijados y pueden resultar de alguna manera amplificadas. Esta situación se potencia por la sensación de co presencia que se establece entre los espectadores y los registros en los momentos de exhibición de los discursos audiovisuales. De esta manera los testimonios audiovisuales manifiestan una capacidad paradójica para fijar y actualizar la memoria al mismo tiempo.

En el modo en que se presentan los testificantes mirando hacia el interlocutor y / o la cámara se construye una modalidad de interpelación al espectador. En el régimen de los documentales esta forma de dirigirse a la audiencia no constituye una ruptura de ciertas convenciones básicas como en la ficción audiovisual (Casetti, 1984). Sin embargo implica establecer un tipo de relación que posibilita, por un lado, un contacto más personal y empático con los espectadores y, por otro, una valorización del contacto “directo” (que parece no estar mediado) entre quien habla y quienes ven y escuchan. El manejo de estos factores incide en la construcción de la verosimilitud de lo expresado

tanto por quienes realizan el testimonio (expresan una coincidencia entre lo dicho y el modo de decirlo) como del documental en su conjunto (se validan como argumentos de la interpretación).

Además, en el caso de los testimonios audiovisuales se visualiza el carácter de interacción en una escena pública de los testimonios. En este sentido resulta pertinente rescatar las marcas explícitas o implícitas de cada una de las instancias que conforman el testimonio teniendo en cuenta que está presentado a través de mediaciones relacionadas con los lenguajes audiovisuales. Lo que llega a los espectadores no es el testimonio “crudo” sino el producto de una puesta en escena (selección de espacios, objetos, iluminación, emplazamientos y acciones físicas), una puesta en cámara (encuadre, movimientos de cámara, distancia con los testimoniados, ubicación en el plano, relación con el fuera de cuadro, etc.) y una edición de los testimonios (duración de las tomas, relaciones establecidas entre la imagen y el sonido, ubicación en el contexto del documental, relación con otros testimonios, “documentos” y partes del documental,). En este sentido es necesario considerar las relaciones entre la puesta en cámara del testimonio (encuadre, ordenamiento y selección en la edición) y la puesta en escena (ubicación del testimoniado, actitud corporal, gestualidad, silencios, entonación y otros elementos paralingüísticos) para analizar el modo en que se construye la escena pública en que se presenta el testimonio.

En relación con su inclusión en textos complejos es necesario considerar también: el modo en que los fragmentos que producen un efecto testimonial se articulan con otros aspectos del documental, cuándo son utilizados y cuándo no se apela a ellos, cómo se combinan entre sí las presencias de los diversos testimoniados, quién y sobre qué testimonia y, en general, que lugar ocupan en la construcción de la mirada interpretativa que caracteriza a cada texto en particular

3.3. El lugar de los testimonios en los documentales audiovisuales sobre la historia reciente

Si considera que los documentales sobre el pasado reciente son interpretaciones sobre acontecimientos del “mundo histórico” (Nichols, 1991), se legitiman a través de dos tipos de elementos probatorios: imágenes y objetos que se presentan como material de archivo y los testimonios. Se supone que los primeros han sido probados como fuentes válidas porque son el producto de un registro directo sobre los acontecimientos

referidos.¹⁰ Todos estos elementos se presentan como huellas “físicas” del pasado que se justifican en sí mismas.¹¹ Sin embargo, existen otros elementos que reconstruyen los acontecimientos en forma “indirecta”. Por un lado están las dramatizaciones por parte de los participantes, las animaciones y gráficos o la presentación de escenas ficcionales. Por otro se encuentran las explicaciones de expertos sobre el tema o las declaraciones de testigos que participaron o fueron observadores directos de los eventos referidos en el documental. Dentro de esta segunda serie se inscriben los testimonios.

En el marco de esta variedad de componentes los testimonios se convierten en parte de textos argumentativos que intentan una interpretación o una problematización del pasado.¹² De esta manera los testimonios adquieren su valor a través de su relación con los otros materiales que conforman el documental. Sólo pueden ser considerados como argumentos válidos si además de los criterios generales que afectan la credibilidad de los testimonios cumplen con ciertas condiciones propias del documental. Así, un testimonio puede ser incluido para refutarlo o descalificarlo a través de su contraste con otros o con una presentación diferente de los sucesos referidos. En este sentido el modo en que se presentan las declaraciones de los testigos se relaciona con su convalidación, cuestionamiento o negación.

En este sentido es necesario señalar que los testimonios aparecen en los documentales siempre mediados a través del lenguaje audiovisual. Las características de la puesta en escena (lugar del testimonio, ubicación y accionar de los testigos, énfasis en componentes paralingüísticos) y la puesta en cámara (encuadre, iluminación, duración de las tomas, fraccionamiento de las secuencias) definen la posición del documental frente a las declaraciones de los testigos. Por ejemplo, la regularidad de los encuadres y ubicaciones en *Cazadores de utopías* tiende a crear una mirada de conjunto armónica. En otros casos como *M* o *Hacer patria* (David Blaunstein: 2006) el modo de plantar y encuadrar a los testigos permite tomar distancia con respecto a su perspectiva.

¹⁰ En el caso de los documentales que trabajan sobre terrorismo de estado hay un déficit imposible de saldar con respecto a este tipo de imágenes. Dado el carácter clandestino de la represión son muy escasos las documentaciones fotográficas y nulas las audiovisuales que dan cuenta de la represión.

¹¹ En este sentido tiene gran peso el conocimiento social compartido – *arché*, en términos de Jean Marie Scafeffer (1993) – según el cual se presupone que para que un objeto sea representado fotográficamente - esta suposición se hace extensible al cine y al video – tiene que haber sido expuesto frente al objetivo de una cámara y, en consecuencia, debe tener una existencia en el mundo “real”. Sobre este uso de la indiciabilidad propia de los medios que reproducen mecánicamente la realidad se basa en un primer momento la validación de los documentales como interpretaciones del mundo que los rodea.

¹² La afirmación de Bill Nichols (1997) sobre el carácter argumentativo de todos los documentales parece confirmarse en el caso de aquellos que reconstruyen el reciente pasado traumático de Argentina. Con mayor o menor grado de formalización la narración de las búsquedas o la interpretación de los acontecimientos referidos arriban a una forma de conclusión (explícita, abierta o problemática) sobre la base de los argumentos que se desarrollan a lo largo de cada documental.

A su vez la valorización de cada testimonio puede ser planteada también a través del lugar que ocupa dentro del conjunto de las opiniones de los testigos. Así pueden organizarse como una voz única (*Cazadores de utopías*) que suma argumentos para arribar a la conclusión del documental, como una visión polifónica (*Trelew* de Mariana Arruti: 2003) en la que las distintas voces permiten reconstruir un episodio, como etapas contradictorias de una búsqueda (*Papá Iván*), como parte de un rompecabezas sin solución (*M*) o como un cuestionamiento a la posibilidad de testimoniar el trauma que provoca la situación traumática de las desapariciones (*Los rubios*).

Finalmente incide en la valoración de los testimonios el tipo de relación que se establece con los otros materiales audiovisuales que componen los documentales. En algunos casos como *Papá Iván*, *Los rubios*, *M* o *Hacer patria* los testimonios se inscriben en el marco de una búsqueda emprendida por el realizador / protagonista del documental y aparecen siempre mediados por su presencia frente a las cámaras. De esta manera la puesta en escena de los preparativos o las condiciones de la entrevista y los comentarios del realizador quedan ubicados en el mismo plano que los testimonios. En otros casos (*Cazadores de utopías*, *Trelew*, *Raymundo*) la figura del realizador queda excluida de la visibilidad y los testigos se presentan en espacios separados del resto del documental que puede ser articulados por locuciones *over* y otro tipo de dispositivos extradiegéticos como carteles o animaciones. Al mismo tiempo que se integran o subordinan con elementos articuladores de la argumentación del documental los testimonios interactúan con diferentes tipos de imágenes: materiales de archivo de distinto tipo, registros en directo, ficcionalizaciones, animaciones, etc. Este tipo de materiales tiende a presentarse como una visión más “objetiva” de los acontecimientos. Sólo muestran lo que sucedió y adquieren un valor de documento mientras que los testimonios se valorizan como la presentación de una experiencia subjetiva. La verosimilitud de las interpretaciones de los documentales se plantea sobre la combinación de ambos elementos. Una mera exhibición de imágenes que representen los acontecimientos traumáticos resulta imposible desde un punto de vista práctico y contraproducente para sostener las argumentaciones de los documentales. Siempre aparece como necesaria la palabra de los testigos para suplantar imágenes irrecuperables y para darle una dimensión humana a una tragedia que excede el campo de lo mostrable por nuestra sociedad.

4. Modalidades de utilización de los testimonios y propuestas enunciativas

A través del modo en que se presentan los testimonios y se articulan entre sí junto con otros componentes del discurso audiovisual se van perfilando las diversas modalidades de construcción de la mirada que interpreta los acontecimientos del pasado y confiere un sentido a los documentales. Para avanzar sobre la clasificación de los documentales que utilizan testimonios en la reconstrucción del pasado reciente es necesario considerar criterios que permitan articular los diversos usos con las miradas que se construyen. En este sentido se pueden considerar en conjunto los dos ejes oposicionales que recortan direcciones en la construcción de este tipo de documentales que representan el pasado: el que contrapone dos modelos de utilización de las fuentes para la interpretación de los acontecimientos y el que contrapone dos tipos de mirada. El primer eje se desarrolla entre los polos de la objetividad y la subjetividad¹³ mientras que el segundo se inscribe dentro de la oposición transparencia enunciativa y enunciación marcada¹⁴.

4. 1. Miradas que construyen las modalidades de uso de los testimonios

A partir del cruce de estos dos ejes se pueden circunscribir cuatro campos que tipifican modalidades de uso de los testimonios en los documentales contemporáneos que trabajan sobre el pasado reciente. En el cruce entre la *enunciación transparente* y *el predominio de las imágenes objetivas* se recorta el campo de la **Objetividad**; en el cruce entre la *enunciación marcada* y *el predominio de los testimonios subjetivos*, el campo de la **Visión personal**; en el de *enunciación transparente* y *predominio de los testimonios subjetivos*, el campo de la **Visión colectiva**; en el de la *enunciación marcada* y *el predominio de las imágenes documentales objetivas* el campo del **Cuestionamiento**.

I. Objetividad

¹³El polo de la *objetividad* construye una representación del pasado desarrolla una versión de los acontecimientos referidos compartida o compartible por el conjunto de la sociedad. El polo *subjetivo* presenta sólo una versión de los hechos evocados que puede ser compartida por un colectivo social acotado o verse como la expresión de una visión personal e intransferible. Ambas posiciones frente a los acontecimientos referidos no es exclusiva de los documentales sino que atraviesa diversas formas de construcción de la memoria social.

¹⁴ La oposición entre *transparencia* enunciativa y *enunciación marcada* no es exclusiva de los documentales. Puede referirse a cualquier tipo de textos audiovisuales según Christian Metz (1991). La primera modalidad tiende a reflejar únicamente sus enunciados y naturalizarlos borrando la figura de la instancia productora del film generando la sensación de que los hechos exhibidos se muestran por sí mismos sin ninguna mediación. La segunda, aparece como un comentario sobre las imágenes y sonidos presentados. De esta forma se remarca la existencia de una instancia productora el texto audiovisual y se resalta de diversas maneras el hecho de lo que se está viendo y escuchando es un artefacto construido por alguien.

Este campo está ocupado por aquellos documentales sobre la base de diferentes tipos de registros (materiales de archivo, rodados especialmente, etc.) definen interpretaciones cerradas sobre acontecimientos históricos a través de relatos fuertes o argumentaciones explícitas. La presencia de los documentos tiende a validar su versión de los hechos como universalmente aceptada. Los testimonios, cuando aparecen ocupan un ámbito diferenciado y claramente subordinado al de las imágenes de archivo. Es la forma de construcción canónica de los documentales con fuerte peso institucional como *La Republica perdida* de Miguel Pérez (1983). Por lo general se encuadran dentro de los que la clasificación canónica de Bill Nichols (1996 y 2001) define como documentales explicativos. Dentro de los materiales que hemos trabajado en nuestro período puede incluirse el documental televisivo *El golpe* (programa emitido en dos partes y dirigido por Carlos de Elía para Artear en marzo de 2006) que presentan una visión amplia y omnisciente de los acontecimientos y en la que los testimonios parecen refrendar las afirmaciones de la locución y complementarse con imágenes de archivo sumamente conocidas. Este tipo de visión objetiva y transparente construye una distancia temporal evidente con los acontecimientos evocados que quedan ubicados en un pasado lejano sin posibilidad de revisión. Durante períodos anteriores al de nuestro corpus de análisis esta modalidad de construcción de la memoria social ocupó un lugar dominante pero en el ámbito de los documentales contemporáneos parece haber quedado rezagada.

II. Visión colectiva

Dentro de este campo se ubican documentales que construyen una mirada sobre el pasado sobre la base de entrevistas a testigos que llevan el hilo del relato o son las bases de su argumentación. Si aparecen materiales de archivo o registros visuales de los espacios donde se desarrollan los acontecimientos, éstos funcionan más como ilustraciones o reafirmaciones de los argumentos sostenidos por los testimoniantes. En este sentido puede afirmarse que materiales de archivo y testimonios ocupan espacios separados pero complementarios. Las voces de los testigos son presentadas sin demasiadas mediaciones e interpelan directamente a los espectadores, por lo que la sensación de transparencia enunciativa se intensifica. Entre los documentales que ya hemos venido trabajando se pueden citar dentro de esta corriente a *Trelew* de Mariana Urruesti, *Cazadores de utopías* de David Blaunstein o *Tosco, grito de piedra* de Adrián Jaime y Daniel Ribetti (1998). En todos ellos se construye una versión de los acontecimientos y personajes evocados a partir de la articulación de diferentes visiones

subjetivas que contribuyen a la formación de una mirada colectiva. Estos documentales construyen un “nosotros” que sustenta la visión del mundo que se presenta. En algunos casos como *Cazadores de utopías* este “nosotros” marca específicamente la existencia de otras versiones que se contraponen a la del film. En otros, como en *Trelew*, si bien pueden aparecer algunas voces en discordia se tiende a construir una visión de conjunto sobre los hechos que se opone a la versión oficial de los hechos. En *Tosco...* se construye una biografía del dirigente obrero a partir de los recuerdos de sus compañeros de militancia sin hacer referencia a otras miradas sobre su vida. En términos de un mapeo los tres ejemplos se inscriben con claridad dentro del campo de las visiones colectivas. Sin embargo *Cazadores de utopías* y *Trelew* se ubican más próximas a las visiones subjetivas al señalar la existencia de otras miradas que *Tosco* que presenta los hechos sin considerar otras versiones. Esta modalidad de construcción de la memoria se puede observar más allá del material del corpus a otros documentales como *Shoah* (Claude Lanzman: 1985) que lleva esta forma hasta sus límites inhibiendo la posibilidad de la utilización de material de archivo frente al peso estético y ético que le otorga a los testimonios de los sobrevivientes del exterminio nazi. Los documentales que construyen esta visión colectiva del pasado de alguna manera ubican a los acontecimientos referidos dentro de un pasado distante que no puede ser transformado pero que debe ser reinterpretado.

III. Visión subjetiva

Desde diversas perspectivas se ha señalado la aparición durante los últimos años de un tipo de documentales que presentan sucesos del pasado a partir de visiones claramente subjetivas. La tendencia excede el marco de Argentina y se discute la existencia de un género de documentales autobiográficos, cuyo exponente más renombrado sería *Tarnation* (Jonathan Caouette: 2003). El centro de este tipo de trabajos parece estar ubicado en una serie de documentales que trabajan sobre el pasado traumático de la historia argentina reciente. Entre ellos se destacan especialmente algunos realizados por hijos de desaparecidos sobre sus padres como: *Los rubios*, *Papá Iván* o *M.* En ellos se presenta una visión personal y casi intransferible de los acontecimientos narrados. Para lograr esto se apela de diferentes maneras a los testimonios ya sea porque no hay otra manera de documentar los sucesos, ya sea porque lo que interesa es presentar las sensaciones que las circunstancias traumáticas evocan. En este punto los testimonios ocupan un lugar central en la mirada que se desarrolla. Sin embargo, ni el modo en que

se los utiliza en el marco de las narraciones y se los combina con distintos tipos de imágenes documentales coincide. *M* los articula con las acciones producto de la indagación que el investigador / director realiza. Materiales de archivo y testimonios tienden a constituirse como el eje central en la búsqueda de la identidad de su madre compartida con aquellos que la conocieron. Al mismo tiempo el film contrasta la abundancia de imágenes gráficas de la madre desaparecida con la imposibilidad de conocer sus intenciones y visión del mundo. *Papá Iván* construye la biografía del padre de la realizadora sostenido a través de entrevistas a quienes lo conocieron. Si bien trabaja con las contradicciones entre las versiones obtenidas la historia tiende a centrar la atención y la verosimilitud en la construcción colectiva del retrato de un militante revolucionario. *Los rubios* contrasta la acción de la búsqueda de información sobre la desaparición de los padres de la directora con ficcionalizaciones, versiones de sus recuerdos infantiles y la negación de los testimonios de aquellos que los conocieron contrapuesta con la repetición de aquellos que fueron testigos y partícipes de su desaparición. La yuxtaposición de todos estos elementos disímiles construye una distancia que llega a cuestionar la posibilidad de representar las sensaciones y sentimientos de quien ha vivido la historia traumática de la directora. Más allá de la coincidencia en la construcción de miradas estrictamente personales sobre el pasado, los tres se ubican de manera diferente dentro del campo de las miradas subjetivas. Mientras *Papá Iván* es la que más se acerca al campo de las visiones colectivas, *M* se orienta hacia el terreno del cuestionamiento de las posibilidades de representación (las imágenes de la madre no permiten dar cuenta de su personalidad verdadera), aunque se mantiene con claridad dentro de aquellas opciones que desarrollan una mirada subjetiva de los hechos. Por su parte *Los rubios* lleva el tema de la imposibilidad de representación del trauma a un límite que la ubica en límite entre el campo de las visiones subjetivas y el cuestionamiento de las formas de representación. La puesta en escena de las indagaciones que dan origen a los testimonios y la coincidencia en un mismo espacio de testigos e investigadores acerca el pasado hacia el presente. Si bien los hechos narrados son irreparables y trágicos la exhibición de la experiencia de la toma del testimonio confiere un valor testimonial a todo el documental y hace perceptible el dolor que implican las historias contadas que aunque tiene su origen en el pasado se prolonga hasta el presente.

IV. Cuestionamiento de la representación

El cuarto campo se define por desarrollar sus versiones del pasado a través de la construcción de diferentes formas de mirada crítica sobre los hechos a los que se refiere y sus representaciones. En muchos casos se incluye dentro de la propuesta estético ideológica del Cine Moderno. En el caso de los documentales implica distinto tipo de operaciones como un trabajo de análisis explícito sobre materiales de archivo como *Videogramas de una revolución* (Harun Farocki y Adrei Ujida: 1992) sobre material documental de la caída de Ceasescu en Rumania, yuxtaposición violenta de elementos de distinto tipo como las reappropriaciones de material ficcional en *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino: 1971) o la resignificación de materiales de archivo como *The atomic café* (Jayne Loader y Kevin Rafferty: 1982) sobre materiales de propaganda de la Guerra Fría. En todos estos casos si aparecen testimonios se subordinan al objetivo de cuestionamiento de imágenes propias o generadas por otros. En el marco de los documentales argentinos contemporáneos hay algunos que se inscriben dentro de esta tendencia. Entre los que hemos trabajado hasta el momento se pueden destacar *La televisión y yo* (Andrés Di Tella: 2002) y *Compañeras reinas* de Fernando Álvarez que no forman parte de las reconstrucciones de la memoria sobre el pasado dictatorial. La primera se ubica en el campo de los cuestionamientos de la representación a partir de la resignificación de materiales de archivos de distinto tipo articulados con testimonios de amigos y parientes del realizador. Pero tanto el rescate de la experiencia subjetiva propia como espectador y el modo presentar sus entrevistas llevan este film al límite de las visiones subjetivas. Por su parte, *Compañeras reinas* se articula a partir de la contraposición entre le material noticioso y de propaganda de los gobiernos del Gral. Perón y los testimonios actuales de algunas de las mujeres que ganaron los concursos de Reina del Trabajo. La oposición entre una mirada de género sobre el pasado (la de las ex reinas) y la visión oficialista de los gobiernos peronistas ubica al documental dentro del campo del cuestionamiento de los documentos y sus formas de representar la realidad. Sin embargo, la misma mirada de género que, pese a las diferencias que exhibe, acerca la propuesta de la investigación al campo de las visiones colectivas.

Del mismo modo en que esta visión distanciada se utiliza en las interpretaciones de acontecimientos históricos más alejados también participa de documentales que trabajan con acontecimientos con escasa distancia temporal respecto de los acontecimientos evocados como en *La crisis cobró 2 nuevas muertes* o *Colegiales, asamblea popular* (Gustavo Laskier: 2006) que trabajan a contrapelo de las imágenes televisivas y

periodísticas que pretenden representar la crisis que se originó en 2001 y sus consecuencias sociales.

Si bien la propuesta de *Los rubios* de alguna manera se acerca a este cuestionamiento de la posibilidad de representación de la ausencia de sus padres, no se integra plenamente dentro de esta modalidad que puede llegar a cuestionar el conjunto de las imágenes con las que trabaja. Lo irrepresentable (la desaparición y el dolor) se ficcionaliza (animación de muñecos y desdoblamiento del lugar de Albertina con una actriz) se conoce a través de testimonios (la vecina que denunció a sus padres) es tomado como un acontecimiento verdadero. En este sentido el único testimonio queda en un mismo plano de realidad irrefutable con las discusiones sobre la negación del crédito por parte del INC o la visita a la comisaría donde estuvieron detenidos sus padres. Hasta aquí parece llegar hasta el momento el límite de lo decible y mostrable en los temas relacionados con el pasado traumático generado por la última dictadura militar.

4.2. Una visión de conjunto sobre los documentales que reconstruyen el pasado traumático

A partir de esta descripción pueden describirse los límites dentro de los que se mueven los documentales que trabajan sobre el terrorismo de estado y sus consecuencias. Las formas más tradicionales de representación parecen ser aptas sólo para circunstancias que apuntan a situaciones institucionales más establecidas como programas de televisión como *El golpe* que se producen en función de aniversarios conmemorados desde el propio estado. Pese a que pretenden presentarse como una “nueva versión oficial” sobre la dictadura no son el aspecto más dinámico y numeroso de los trabajos audiovisuales que participan del debate sobre la construcción de la memoria colectiva sobre los acontecimientos traumáticos del pasado. El eje principal pasa por aquellos trabajos que expresan visiones recortadas y subjetivas sobre el pasado ya sea pretendiendo encarnar una voz colectiva (*Cazadores de utopías*, *Trelew*, *Tosco*) o expresar visiones individuales (*Papá Iván*, *Los rubios*, *M*, *Hacer patria*). Mientras las primeras ubican los acontecimientos referidos en un pasado distante que se debe revisar, las segundas parten de las consecuencias que este pasado tiene en el presente. Pese a

ciertas consideraciones planteadas desde sectores de derecha¹⁵ la visión construida desde las víctimas de la represión ni es única ni llega a consolidarse como una nueva “historia oficial”. En este sentido resulta difícil el desarrollo de una mirada que postule el cuestionamiento total de una representación que nunca se podrá completar y que no alcanza construirse como una visión hegemónica de los sucesos del pasado.

Dentro de estos límites se mueve la utilización de testimonios que a través de experiencias personales muchas veces traumáticas integran de diversas maneras en los documentales las memorias personales en la construcción de distintas formas de la memoria colectiva.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2006) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Km1111 y Santiago Arcos editor

Amado, Ana (2003) “Herencias, generaciones y duelo en las políticas de la memoria”, *Revista Iberoamericana*, núm.202, Buenos Aires enero-marzo

_____ (2005) “Escenas de post – memoria” en *Pensamiento de los confines N° 16*, Buenos Aires, CEPU y Fondo de Cultura Económica

Aprea, Gustavo (2008) *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Los Polvorines, Biblioteca Nacional / Universidad Nacional de General Sarmiento

Bernini, Emilio (2004) “Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos filmes argentinos recientes” en *Kilómetro 111 N° 5*, Buenos Aires, Santiago Arcos

Beverley, John, (2004) “Los últimos serán los primeros. Notas sobre el cine de Gaviria” en *Cuadernos de Cinémateca 5*, Quito

Carnovale, Vera (2007) “Aportes y problemas en la reconstrucción del pasado reciente en la Argentina” en Franco, Marina y Levin, Florencia *Historia reciente. Perspectivas y desafíos*, Buenos Aires, Paidós

Casetti, Francesco (1984) *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra

Chanan, Michael (2007) *The politics of Documentary*, Londres, British Film **Institute**

¹⁵ Tal como plantean Cecilia Pando de la Asociación de Familiares y Amigos de los Presos Políticos de la Argentina que reivindica públicamente la dictadura militar y el obrar de todos los represores, la campaña de editorial Perfil contra “el relato oficial kichnerista” o los programas *Terroristas* del canal C5N que reivindican las posiciones de FAMUS (Familiares de Muertos por la Subversión).

De Carli, Guillermo (2004) “Desterrados, furtivos, presentes, visibles” en *Zigurat N° 5*, Buenos Aires, Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires

de Certeau, Michel (1993) *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana

Ellis, Jack y Mc. Laine Betsy (2008) *A new history of documentary film*, Nueva York, Continuum International

Jelin, Elizabeth (2002) *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI

Metz, Christian (1991) *L' ennoniation impersonelle ou le site du film*, París, Meridien Klincksieck.

Nichols, Bill (1996) *La representación de la realidad*. Barcelona. Paidós
_____ (2001) *Introduction to documentary*. Bloomington, Ind.. Indiana University Press

Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto (2006) *Memorias en montaje: Escrituras de la militancia y pensamiento sobre la historia*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto.

Ricoeur, Paul (2004) *La memoria, la historia y el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica

Schaeffer, Jean Marie (1993) *La imagen precaria*, Madrid, Cátedra

Sel, Susana (comp) (2007) *Cine y fotografía como intervención política*, Buenos Aires, UBACyT, Fondo de cultura, Museo del Cine Pablo Ducros Hicken, Prometeo Libros